

## 比较戏剧学的新跨越——评胡星亮的《当代中外比较戏剧史论》

陈 军  
作者赐稿

—

1993 年田本相主编的《中国现代比较戏剧史》（以下简称《现史》）的出版，获得了读者与学术界的普遍欢迎和高度评价，被认为是“运用比较方法研究中国现代戏剧（话剧）的一部富有开拓意义的力作”<sup>1[1][①]</sup>，但《现史》只写到 1949 年，不能完全满足各层次读者对当代比较戏剧进一步学习、探究的需要，也不能体现“二十世纪文学（戏剧）”整体观。时隔 16 年之后由胡星亮独立完成的煌煌 60 余万言的《当代中外比较戏剧史论》（人民出版社，2009 年 12 月第 1 版，以下简称《史论》）的面世，较好地满足了人们的阅读期待心理。这是一部特色鲜明具有较高学术价值的新成果，标志着比较戏剧学的新跨越。

关于当代中外比较戏剧的研究，学术界还处于起步阶段，多为零散的、个别的论述，《史论》是国内外第一部将当代中外比较戏剧作为一个整体并予以系统、深入研究的专著。从学科意义上来说，《史论》与此前《中国当代戏剧史稿》（中国戏剧出版社，2008 年 9 月第 1 版）的相继出版有力地扭转了长期以来中国当代戏剧（话剧）研究所存在的薄弱滞后的现状，使得中国当代话剧研究与现代话剧研究趋向平衡与贯通，推进和深化了中国当代戏剧

---

<sup>1[1][①]</sup> 李新峰：《艺术比较研究的崭新收获》，《上海艺术家》1996 年第 6 期，第 37 页。

史、文学史和文化史的研究，为中国现当代戏剧学科建设的拓展、完善和整体提升作出了重大贡献。同时也为世界比较戏剧（艺术）学提供了一份厚重的可资借鉴的新创获。

学术研究离不开问题意识，真正有品位和追求的学者总是喜欢选择有难度的论题，《史论》解决的是当代中外戏剧关系这一全局性的富有挑战意义的难题。1995年，在为胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》一书撰写的序言中，董健就曾高瞻远瞩地指出：“本世纪中国文化（包括戏剧文化）的发展，一直面临着三大难题：第一，从文化进化的角度来看，是如何处理古今关系的问题；第二，从文化传播的角度来看，是如何处理中外关系（主要是中西关系）的问题；第三，从文化功能的角度来看，是如何处理‘文’与‘用’的关系，即各种文化形态与现实社会人生关系的问题，而在中国最突出的则是与政治斗争的关系问题。”并且点明：“以上三者当中，第三条是根本的前提，第二条是文化操作的关键，它直接影响着第一条——因为古今问题在本世纪说到底是中西问题。”

2[2][②]如果说作者2000年问世的《中国话剧与中国戏曲》一书侧重解决的是古今关系问题，探寻中国话剧的民族血脉，那么2010年《史论》的诞生则是对当代中外戏剧关系的全面梳理和深入研究。

## 一、 一、独特的视角和著述体例

---

2[2][②] 董健：《二十世纪中国戏剧思潮·序二》，南京：江苏文艺出版社，1995年，第3页。

话剧作为“舶来品”，它在中国的生存与发展一直面临着如何处理中外戏剧关系的尖锐问题，用比较方法来研究中国现当代戏剧（话剧）是学界公认的一个契合研究对象的独特而极佳的视角。田本相在《现史》中曾经指出：“话剧作为‘舶来品’，它为中国人接受并融入中国戏剧文化系统，其本身就成为比较戏剧的研究对象。在某种意义上说，一部中国话剧发生发展的历史，即是一部接受外国戏剧理论思潮、流派和创作影响的历史。也是把话剧这个‘舶来品’创造性地转化为中国现代的民族话剧的历史。”

3[3][③]毋庸置疑，只有通过比较研究才能厘清当代中外戏剧关系，正如《史论》在强调当代中外戏剧比较之必要性时所言：“只有置于世界戏剧格局中，才能认识当代中国戏剧的自身价值……只有结合中国当代戏剧研究，才能充分认识和建构当代世界戏剧。”

4[4][④]

在著述体例上，《史论》采用纵横交错、史论结合的结构模式。全书除绪论外，分三编来论述。绪论部分在肯定中外戏剧交流的必然性和必要性的基础上，梳理当代中国戏剧走向世界的复杂历程，并着重对20世纪中国戏剧文化发展的一些根本性问题（如中国与西方、传统与现代、民族与世界）进行深入剖析。这是全书一个纲领性的统摄。第一编为“现代化曲折进程中的艰难艺术创造”，主要论述中国大陆1949至1976年间戏剧与西方戏剧的深

---

3[3][③] 田本相主编：《中国现代比较戏剧史》，北京：文化艺术出版社，1993年，第2页。

4[4][④] 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009年，第2页。

刻联系和独特创造；第二编为“张目世界视野的戏剧探索和变革”，着重分析中国大陆 1976 至 2000 年间戏剧与西方戏剧更加广泛的审美联系和艺术创造；第三编题为“从封闭走向开放，从中国走向世界”，作者开疆辟土，又把台湾、香港、澳门当代戏剧与西方戏剧的交汇、互动纳入审视研究范围进行比较分析。具体到全书每一编的内容，则采用由面到点的论述方法，即后记所言“每个时期（或地域）的‘概述’部分，主要是通过对作家作品翻译、理论译介、演剧交流、学术研究的细致爬梳，理清这一时期（地域）中国戏剧与外国戏剧（主要是西方戏剧）的关系，以及中国戏剧与其他国家（一国或多国）戏剧之间在思潮和流派、题材和主题、形式和风格等方面的事实联系。下面各章节，就着重抓住那些最能体现这一时期（地域）重要特征并产生较大影响的戏剧现象、戏剧思潮流派——由具有代表性、独创性的优秀或比较优秀的作家作品所构成的戏剧现象和戏剧思潮流派，去进行‘影响—接受—创造’的中外戏剧的比较研究。”<sup>5[5][⑤]</sup>总之，该书既有对历史脉络的勾勒和整体风貌的绘制，又有因“现象—思潮”的归类与把握而形成的一个个专论，从而建构起自己独特的阐释框架和言说模式。

《史论》的这种著述体例不同于《中国当代戏剧史稿》所采取的文学运动加作家作品的“板块结构”，它侧重戏剧思潮史、流派史和戏剧类型史，二者之间形成事实上的互补共生关系。同时《史论》又与《现史》有很好的区分与完善，《史论》改变了《现史》

---

<sup>5[5][⑤]</sup> 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009 年，第 610 页。

“版图不全”的缺陷，增加整整一编（约占全书 1/3）的篇幅来论述台湾、香港、澳门当代戏剧与西方戏剧的复杂关联，使得当代中国戏剧的研究趋于全面、完整。尤为可贵的是，《史论》没有把台港澳戏剧作为一个“补丁”或附录安插进戏剧史，而是给予了相当权重的研究份量，并注意在一个整合的视野下综合考量台、港、澳戏剧与大陆戏剧的兼容、合作关系，为台港澳文学如何入史提供了一个写作范例。在内容安排上，《史论》也比《现史》丰富全面，既聚焦戏剧文学，例如“‘写真实’与‘第四种剧本’”、“问题剧与‘解冻’思潮汇流”“（香港）社会写实剧的审美创造”等，又考察舞台实践，诸如“斯坦尼体系在中国”、“舞台演剧假定性：‘他者’与‘自我’”、“布莱希特在中国”、“小剧场与戏剧艺术变革”等，有力地克服了过去戏剧研究偏重文学而轻视剧场的弊病，强调话剧除了具有文学特点外，更是一门综合的立体的舞台艺术，表现出对戏剧特点的尊重和遵循。同时在“现象—思潮”的选取上，该书也尽可能兼容并蓄，既阐述理论思潮，例如“苏联戏剧与‘左’倾教条的影响”、“外来影响与‘戏剧观’的论争”等，又关注创作思潮（流派），例如“批判现实主义的借鉴与赓续”、“现代主义戏剧的探索”、“后现代主义戏剧的实验”等，做到理论与实践的并重。该书还注意类型戏剧的研究，把实验剧、商业剧和校园剧等不同类型的戏剧也纳入考察范围，开辟了戏剧史研究的新视野。

## 二、走向开放、多元、互动的当代中外戏剧关系

独特的视角和编写体例使得《史论》能够全面、完整、立体地梳理当代中外戏剧关系。《史论》还十分注意中外戏剧关系的实证研究，结合当代中国政治、经济、文化和社会、思想、人的实际（台、港、澳更有其特定的地缘政治文化）来重现当代中外戏剧传播的历史文化语境，既注意其中的连续性和一致性，又运用福柯的知识考古学理论来发现其中的“断裂”和“播散”，力求在钩沉大

量史料的基础上，梳理、比较和把握当

代中、外戏剧之间复杂的动态关系。总体说来，《史论》系统翔实地揭示了当代中外戏剧关系的以下几个特点：

一、从偏狭到开放。由于冷战的国际环境存在，大陆“十七年”戏剧关闭了向西方戏剧学习的大门，主要师承苏联及其他社会主义国家的戏剧，使得戏剧与世界的联系走向偏狭、单一。应该说，苏联的文艺政策、戏剧理论与创作对新中国戏剧的发展起过积极的促进作用，在导演、表演、舞美诸方面都促进了中国话剧演剧的正规化和科学化。但也必须看到，其所存在的严重的“左”倾教条和庸俗社会学倾向制约了中国戏剧的发展，直接造成了“十七年”戏剧日益政治化倾向，并最终成为意识形态的载体和政治教化的工具。当然这里也有“断裂”，受苏联“解冻”思潮的影响，1956年前后出现了“第四种剧本”，和老舍、田汉等的剧作对批判现实主义的借鉴与赓续。在理论界和演剧界则出现了“话剧民族化”的论争，和创建话剧演剧的“中国学派”的探索，但从1957年下半年“反右派”运动开始，好景不再，中苏戏剧及文艺的关系呈现为逆向发展的态势。直至“文革”时期，中国话剧与外国戏剧的联系处于完全封闭的隔绝状态。只有到了新时期，随着第二次思想解放运动的降临，中国戏剧才由偏狭走向开放，由着眼苏联戏剧而转

向欧美等西方戏剧取精用弘，再度彰显了“睁眼看世界”的文化开放精神，新时期戏剧又被有的学者称为第二度“西潮”。同样，台湾、香港、澳门戏剧也都经历了从封闭走向开放、从中国走向世界的过程，这在《史论》中有详尽的描述。

二、从一元到多元。大陆“十七年”戏剧是现实主义一元化戏剧，这已经是不争的事实。受苏联文学影响，也受制于“十七年”特殊的精神气候，十七年戏剧（文学）在提倡“现实主义”时还加了许多人为的修饰语，例如“社会主义现实主义”“革命现实主义”等，其结果都使现实主义这一概念本身受到改造以至置换。

“文革时期”的现实主义则趋向假、大、空，其真实性、批判性等内在品质已丧失殆尽。现实主义的复归与拓展是在1980年代前后，因社会问题剧的出现引起了戏剧现实主义的论争，在恢复现实主义的同时又有了现实主义的深化，一批被称为“现代现实主义”的作品不断涌现。同时，新时期戏剧力求超越现实主义一元化的模式，开始向西方现代主义和后现代主义戏剧学习与借鉴，例如阿尔托的残酷戏剧、格洛托夫斯基的贫困戏剧、布鲁托的“空间戏剧”、布莱希特的“史诗剧”、贝克特的荒诞派戏剧以及谢克纳的“环境戏剧”等，当代戏剧呈现出多元共生的格局。同样台湾、香港、澳门戏剧也经历了从传统写实到开展现代主义实验剧运动和后现代主义戏剧探索等由一元到多元的演变轨迹。除了创作方法的多元外，在戏剧类型发展上同样呈现出多元化趋势，由早先“体制化戏剧”唱“独角戏”，到如今主流戏剧、校园戏剧、小剧场戏剧、商业剧、实验剧各展其能，大显身手，各类戏剧都迎来自身的生存空间和接受群体。



三、从单向到互动。大陆“十七年”戏剧虽然不是亦步亦趋地接受苏联戏剧的影响，其间有逆向和错位，却摆脱不了单向度地、被动地接受地位。但正如卢卡奇所说：“真正的影响永远是一种潜力的释放。”<sup>6[6][⑥]</sup>在向外来话剧学习的同时，中国话剧也认识到中国传统戏曲的价值，并尝试着对外来话剧进行富于主体性的民族化改造，《史论》第一编第七章就专题研究“创建话剧演剧的‘中国学派’”，论述焦菊隐为代表的中国戏剧家将其艺术创造从着重借鉴斯坦尼体系转向民族戏曲艺术的学习，力求在探索与实践 中，去创建具有民族特色的话剧演剧的“中国学派”。该书第二编第十章则专论“‘写意话剧’的探索与创造”。而中国话剧正是因为具有自身的独创性，才能在新时期以后走出国门，实现中外戏剧的平等对话和双向互动。北京人民艺术剧院经典剧目《茶馆》就曾先后于1980年出访西德、法国、瑞士，1983年访问日本，以及1986年赴加拿大、新加坡演出，以其现实主义、民族化和完美的整体感为西方同行所认可和学习，被称为“东方舞台上的奇迹”，为中国话剧赢得了世界性的声誉。同样在全球化语境下，随着中外戏剧交流的扩大，台湾、香港、澳门戏剧也改变了“西风东渐”单向影响的局面，出现了双向交流、互动发展的态势。

### 三、在中外交融中创造现代民族话剧

---

<sup>6[6][⑥]</sup>[匈]乔治·卢卡奇：《托尔斯泰与西欧文学》，范之龙译，《卢卡奇文学论文集》第2卷，北京：中国社会科学出版社，1981年，第452页。



在对 20 世纪后半叶中外戏剧关系梳理的基础上，《史论》坚持现代性的价值标准重新诠释中国当代戏剧，把“中国当代戏剧的现代性建构”作为“核心内容”<sup>7[7][⑦]</sup>。在该书的绪论（包括后记）中作者明确指出，本课题的学术追求，是要通过当代中外戏剧的比较分析，去探讨 20 世纪以来中国戏剧发展的三大根本问题：即“如何对外来戏剧影响进行基于主体选择的汲取和借鉴（中国/西方）；如何对民族戏剧传统进行现代阐释和创造性转化（传统/现代）；如何在中与西、传统与现代的交融中创造具有普适价值的现代民族话剧（民族/世界）”。<sup>8[8][⑧]</sup>全书具体地揭示了这三大问题在当代中国被不断探索/求解的过程和轨迹，廓清了以往研究在这些问题上的忽略、含混和矛盾之处，渗透于其中的作者的广阔的视野、开放的心态、辩证的眼光和深刻的思考，使其既有史著的系统性和全面性，又有专著的学术性和独创性。

一、中国与西方：“外之既不后于世界之思潮”。《史论》极有见地地把现代戏剧界定为“人的戏剧”，指出中国当代戏剧与外国戏剧的关系首先表现为“人的戏剧”的现代性追求历经曲折。在处理戏剧艺术与社会政治、现实人生关系时，存在着人的戏剧与非人的戏剧、戏剧的现代性与反现代性的激烈较量，并在第一编第二章“苏联戏剧‘左’倾教条的影响”、第八章“文革话剧与外来影

---

<sup>7[7][⑦]</sup> 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009 年，第 610 页。

<sup>8[8][⑧]</sup> 同上，第 3 页。

响”等章节中，反思了戏剧与政治的关系。戏剧由于具有仪式性、公开性、公共性等特点，使它相对于其它文体更容易成为意识形态的载体和政治教化的工具。戏剧的政治化是 20 世纪西方戏剧“必然的、不可避免的发展趋势”<sup>9[9][⑨]</sup>。就中国现当代戏剧来

看，从 1949、1959 到 1969 再到 1979 年，几乎每十年就有标志性的戏剧作品出现，政治运动多有戏剧运动参与，例如中国辛亥革命时期的文明新戏、左翼戏剧、抗战戏剧和“文革样板戏”都属此类，这是一个耐人寻味的政治文化现象。洪子城在《中国当代文学史》中指出：“戏剧不仅是一种交流‘工具’，它本身就是交流。作者、导演、演员集体创作并与观众共同体验一种人生经验，合力构造一个想象的世界，接受者的参与表现得更为明显。因此，强调文艺对政治的配合和文艺的教诲宣传效用的革命文艺家，总是十分重视这些样式。”<sup>10[10][⑩]</sup>在戏剧与政治关系的处理上，

《史论》没有人云亦云地采取的“政治化”或“去政治化”的偏激态度，而是注意二者之间的复杂纠葛，坚持用现代性的基本准则来处理戏剧与政治的关系。指出政治性与戏剧现代性并不对立，开明的、进步的、尊重艺术规律的政治也能促进戏剧艺术的发展，反之，黑暗的、反动的、对文艺粗暴地采取“工具理性”态度的政治则会扼杀艺术自主发展的空间。所以《史论》特别强调两点：“一是戏剧的政治功用必须通过审美过程实现，只有政治、革命、意识

---

<sup>9[9][⑨]</sup> 陈世雄：《20 世纪西方戏剧的政治化趋势》《戏剧》2001 年第 1 期，第 5 页。

<sup>10[10][⑩]</sup> 洪子城：《中国当代文学史》，北京：北京大学出版社，1999 年，第 163 页。

形态而没有艺术，就不成其为戏剧；二是通过审美过程实现的戏剧政治意识必须是现代性，否则，‘就对真理和艺术犯下了双重罪过’。”<sup>11[11][11]</sup>这就较好地处理了文艺“自律”与“他律”的关系。《史论》还具体揭示了中国当代戏剧的“人学”内涵，并以“人的戏剧”的现代理念来衡量评价各个戏剧现象和思潮流派，例如在对台湾、香港和中国大陆相继出现的后现代主义戏剧思潮的评价上，作者就一针见血地指出其解构有余、建构不足的缺陷，指出：“中国后现代戏剧亟需补课的，是以现代性为根本去建构其戏剧美学。质言之，就是要创造‘人的戏剧’：写人的，戏剧的”<sup>12[12][12]</sup>并对后现代戏剧放逐文学的不良现象作出批判性反思，给人以思想上的启迪。

在中西戏剧关系的处理上，作者一再强调“外之既不后于世界之思潮”的艺术主张，指出：“中国戏剧要走现代化道路，就必须融入世界戏剧大潮进行艺术创造。封闭，必然导致戏剧的衰落；开放，才能促进戏剧的变革与繁荣。在任何情形下，中国戏剧都不能回到那种与世界隔绝的封闭状态。”<sup>13[13][13]</sup>举例来说，前者有“文革”戏剧的日渐式微、凋零破败；后者有新时期戏剧的欣欣向荣、蓬勃发展，这在《史论》中都是明证，展现了中国当代戏剧发展演变的规律性。

---

<sup>11[11][11]</sup> 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009年，第25页

<sup>12[12][12]</sup> 同上，第385页。

<sup>13[13][13]</sup> 同上，第13页。

二、传统与现代：“内之乃弗失固有之血脉”。显然，在中外戏剧关系处理上，盲目排外与全盘西化都不是明智的选择，外国戏剧进入当代中国，必然受到中国戏剧家的选择、批判而转化、创新和变形，同时在学习参照中也内含对本民族传统的审视、扬弃和创造性转化，使其参与现代性建构。“其目的，是使中国戏剧发展符合世界戏剧现代化方向，又使外来影响获得民族精神与民族特色。”<sup>14[14][14]</sup>《史论》在不少章节中考察了“固有之血脉”在中国当代戏剧中的影响因子，例如第一编第六章的“东风西渐与‘话剧民族化’论争”、第二编第五章的“现代主义戏剧探索”等。与第一度“西潮”对传统戏曲否定批判不同，第二度“西潮”自觉地向传统戏曲皈依，探索戏剧代表人物林兆华曾说：“我们想取戏曲艺术之所长来丰富话剧的艺术表现手段，我们想沿着焦先生的路子，在导、表演（包括剧作法）上，为发展我们民族的现代戏剧，建设我们中国的话剧艺术学派，探索出一些新的经验。”<sup>15[15][15]</sup>。而台湾、香港、澳门戏剧由于自身生存处境的迥异和另类（“寻根”意识更加强烈），更为主动地向中国民族戏曲与传统文化学习和汲取，呈现出传统与现代会通的艺术特色。正如台湾戏剧家姚一苇所言：“我想传统与现代的结合应该是一切艺术今后努力的方向，盖传统如果脱离了现代，它将不与我们的生活契合，我们所见到的只是历史的陈迹；而现代如果脱离了传统，则将

---

，<sup>14[14][14]</sup>同上，第18页。

<sup>15[15][15]</sup>林兆华：《〈绝对信号〉的艺术探索》，北京：中国戏剧出版社，1985年，第6页。

缺乏民族的特色与精神内容，只剩下虚空与贫乏的外壳。”<sup>16[16][16]</sup>

《史论》具体分析了台港澳现代主义戏剧乃至后现代主义戏剧中传统血脉的渗入，例如在金士杰的《荷珠新配》、黄美序的《傻女婿》、赖声川的《我们都是这样长大的》、李宇樑的《Macau's Specials（澳门特产）》等作品中都可看到中国传统戏曲的影响，诸如中性的舞台布景、角色的自报家门、动作的虚拟、表演的夸张、时空的自由、观演的直接交流等，并对这种将传统融入现代以增加戏剧民族特色的艺术探索给予了高度肯定和评价。

当然，《史论》也清醒地认识到民族风格的创造不仅仅在于民族形式，其核心内容还是反映民族现实，表现民族精神与民族性格。正如焦菊隐在《略论话剧的民族形式与民族风格》中说：“固然，民族风格是要通过某种程度的民族形式才能被表现出来的，然而，没有民族生活内容，就不能有表现民族文化和民族精神面貌的形式。”<sup>17[17][17]</sup>必须植根在中国民族的文化传统和人民生活的深厚的土壤中，立足于中国人的国民性特点和行为情感表达方式来塑造人物，尤其注意中国人民抒发情感的习惯、方式、语言、动作、风度、气派等

三、民族与世界：世界戏剧与民族戏剧相互阐发。《史论》采纳了美国学者韦勒克、沃伦所表达的“全球文学和民族文学互相关

---

<sup>16[16][16]</sup> 姚一苇：《戏剧与人生》，台北：书林出版有限公司，1995年，第105页。

<sup>17[17][17]</sup> 焦菊隐：《略论话剧的民族形式与民族风格》，《焦菊隐文集》第3卷，北京：文化艺术出版社，1988年，第463页。

联、互相阐发”<sup>18[18]</sup>的理论主张。强调中国戏剧要融入世界戏剧大潮，把“民族国家的现代化和人的现代化”作为中国当代戏剧走向世界戏剧现代性创造的根本目的。同时作者不无辩证地指出：“中国当代戏剧现代性建构的世界戏剧与民族戏剧相互阐发，它强调中外戏剧交流是由开放、对话而走向融合，并不是追求世界戏剧的统一性、一体化。各国民族戏剧既要共同趋向世界戏剧现代化之潮流，又要保持艺术创造的主体性。中国话剧必须以独特风貌参与世界戏剧、丰富世界戏剧。”<sup>19[19]</sup>《史论》还对现代化与民族化这一 20 世纪中国戏剧原生性矛盾作出自己深入的思考，与《中国话剧与中国戏曲》坚持“现代化方向上的民族化”、强调“民族话剧的现代化创建”<sup>20[20]</sup>保持思想上的一致性，《史论》再次指出“中国现代民族话剧的创造是现代性与民族性的统一，但其前提是现代性。”<sup>21[21]</sup>这里，作者站在当代思想的制高点，坚持开放的、积极的、进取的民族化；反对封闭的、消极的、落后的民族化。这样看来，那种通行的认为“越是民族的就越是世界的”说法是站不住脚的，它缺乏一种民族的自省意

---

<sup>18[18]</sup> [美]雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，上海：三联书店，1984 年，第 48 页。

<sup>19[19]</sup> 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009 年，第 25 页。

<sup>20[20]</sup> 胡星亮：《中国话剧与中国戏曲》，上海：学林出版社，2000 年，第 26 页。

<sup>21[21]</sup> 胡星亮：《当代中外比较戏剧史论》，北京：人民出版社，2009 年，第 29 页。



识和开放意识。有人追根溯源说这句话是鲁迅说的，但翻遍《鲁迅全集》也找不到此话的出处，实际上这是一种以讹传讹的错误说法。鲁迅只是在1934年4月19日讲丁延庆版画时说过这样一句话：“有地方色彩的东西，倒容易成为世界的，即为别国所注意。”

<sup>22[22]</sup><sup>[22]</sup>他此处讲的实际上是文化传播学的问题，并不是民族化与国际化关系的定律。《史论》对民族化与现代化关系的辩证处理也纠正一些学界中人借口民族化反对现代化的歧误。

当然，在强调现代化“第一位”的同时，作者也清醒地意识到，现代化又分器物表层上的现代化和精神内涵上的现代化，在貌似现代的话剧躯壳里，装的完全可能是前现代或反现代的内容，尤其要防止“变器不变道”的“伪现代化”的发生。例如“文革样板戏”的物质外壳是很“现代化”的，但它的精神内涵则没有多少现代意识的因子（有的是血统论、英雄崇拜、个人迷信等反“五四”启蒙精神、反人性、反现代的封建传统文化的东西），这是一种形似而神离的“现代化”路径。同样，20世纪90年代以后大陆戏剧界出现的“一度创作衰弱、二度创作红火”的畸形繁荣也值得我们反思和警醒，这种物质富丽化、精神贫困化的“偏至”发展正是现代意识淡化与戏剧精神萎缩的表征。作者还把“人的戏剧、人类的戏剧”作为现代性建构的主要内容，强调戏剧的人学内涵和超越国家、民族、时代等具体时空的人类意识，令人耳目一新。

总之，《史论》一书较好地把握义理与考据结合起来，既立论高远、发人深省，又体例宏富、厚实有力，形成了它独特的学术品格

---

<sup>22[22]</sup><sup>[22]</sup> 鲁迅：《致陈烟桥》，1934年4月19日，见《鲁迅全集》第13卷，北京：人民文学出版社，2005年，第81页。



和学术价值。该书存在的不足是：由于采用抓“大”放“小”宏大叙事的言说方式，该书对具体作家作品的文本细读和审美分析还不充分，对单个艺术家融合中西所形成的自身经验的总结还不够。当然，这丝毫不能遮蔽《史论》的特色与建树所在，作为国家“十五”哲学社会科学规划项目（2002）、教育部“跨世纪优秀人才”培养计划基金项目（1999）、教育部人文社会科学重点研究基地项目（2008），该书已顺利通过全国哲学社会科学规划办组织专家进行的验收评审（鉴定等级为优秀），并成功入选国家社科基金成果文库，这是对本书研究水平和质量的充分肯定。我们有理由相信，作为当代中外戏剧关系研究的扛鼎之作，该书的出版不仅有助于深入中国当代戏剧史、文学史和文化史的理论研究，而且对当前及今后中国戏剧发展也有重要的实践意义。其多元价值和影响将日益显现。

---